

# SIMBOLISMO POST-TEATRAL EN EL *CYRANO* DE JOSEPH-ANGEL

Manuel Pérez

Universidad de Alcalá de Henares

1. El sorprendido y atípico lector que, embriagado por el cautivador perfume de Cyrano, tiene abierta ante sí la página central de la obra de Joseph-Angel, puede ver realizados en ese mismo instante los anhelos de muchos creadores que, desde final del siglo pasado, intentaron aprehender y transmitir las más recónditas y profundas facetas del alma humana. Una hebra sutil hilvana el quehacer de numerosos dramaturgos, a través de varias generaciones, en el empeño común de sondear con sus obras las íntimas realidades del individuo, los más arcanos misterios del ser humano. Antes de que Freud viniese a iluminar con su rigor positivista intrincados caminos reveladores de las cavemas de la personalidad, todo un sector del pensamiento occidental había ensayado vías de aproximación -alejadas de los rectos caminos de la lógica racionalista- al *interior* del hombre a través de ámbitos estéticos diluidos en los vagarosos derroteros de la intuición, del sentimiento y de la sugestión.

En el campo de la creación artística, este proceso conoce un momento de gran esplendor con la aparición, a fines del siglo XIX, de un lenguaje estético que hace del *símbolo* su elemento expresivo fundamental. Lo inescrutable e indefinible de la auténtica realidad del ser humano, el rango absolutamente inaprehensible de la naturaleza del alma, el carácter inmaterial y -por ello- más profundamente auténtico de la esencia del hombre y de las cosas, implicaba la imposibilidad de aprehender esas realidades a través de medios asimilables a las categorías del cientificismo objetivo. El acceso a estas realidades, esgrimido hasta entonces con exclusividad por el positivismo, mostraba en sí la falacia de un proceder pretendidamente *realista* pero imposibilitado para dar cuenta del más noble y significativo de los sectores de la realidad. Se hizo necesario entonces invertir el sentido de la búsqueda, los medios de cercar esa realidad profunda: los procedimientos indirectos de la analogía, del símbolo y de la evocación se tornan así en los únicos instrumentos aptos para, a su través, realizar en lo posible la suprema aspiración del conocimiento del hombre: *sugerir* esa realidad antes que describirla, evocarla antes que definirla, insinuarla antes que ofrecerla como objeto de certeza. El Simbolismo artístico, el conjunto de manifestaciones que, en diferentes ámbitos de las bellas artes, revistió el movimiento simbolista, recogió el sedimento de la tradición intimista de toda la centuria, llenando con su etérea presencia los transcendentales años que conforman el cambio de siglo en lo albores del hervor vanguardista.

Cumplido el ciclo que, en la evolución artística, sucedió al final del Simbolismo, este nuevo fin de siglo -que, además, lo es de milenio- nos ofrece otra preciosa muestra del anhelo que animó la creación estética cien años atrás. Una suerte de nuevo simbolismo, cuya retórica se nutre más de significantes plásticos que verbales, desvela ante los ojos del lector/espectador las esencias de una creación a cuyo través es posible vislumbrar claramente las luces del futuro.

2. En su *Cyrano de Bergerac*, estrenado en París a finales del año 1897, el dramaturgo francés Edmond Rostand va mucho más allá del drama de capa y espada, de sabor romántico y forma versificada, que aparentemente constituye el molde genérico de la

obra. Rostand, que aprovecha las experiencias teatrales de Scribe y Sardou, maestros de la *pièce bien faite*, se muestra consciente del intenso desarrollo que, a finales de la centuria, han alcanzado la teoría y práctica teatrales en Francia, a partir del surgimiento de la figura del director escénico y, unido a él, de la revisión del papel concedido a los grandes intérpretes en la nueva teatralidad. Quizá por ello, Rostand, que cuenta entre sus amigos a actores de la talla de Sarah Bernhardt y de Constant Coquelin, escribe para estos buena parte de los personajes y argumentos de sus obras. Quizá por ello, también, el protagonista de su máxima obra, inspirado en un poeta francés que había vivido realmente en la primera mitad del siglo XVII, aparece en el drama revestido de las cualidades esenciales que el *fin de siglo* estaba deparando en el terreno de la literatura y del arte en general: romántico por su idealismo generoso, el personaje Cyrano muestra en su prodigiosa capacidad versificadora, en su maravillosa elocuencia, las formas y actitudes del Parnasianismo poético, mientras su circunstancia de tragicómica entereza en medio de la desventura lo aproxima al gusto y estética del Decadentismo francés.

*Cyrano de Bergerac* se compone de cinco actos, con ambientaciones tan atractivas como minuciosa y escénicamente descritas por su autor con una precisión y saber teatral aprendidos en buena medida, sin duda, del intenso desarrollo del teatro naturalista, materializado en Francia sobre todo a través del Théâtre-Libre de André Antoine y de los dramaturgos que ponen en práctica las teorías de Émile Zola, y coincidente, en el último cuarto del siglo XIX, con el inicio de la nueva teatralidad en el arte dramático occidental.

En sus dramas, Rostand se mueve en una línea dramática que, plasmada formalmente en la tradición del teatro en verso, se nutre por igual de la sensibilidad del Decadentismo finisecular y de la estética del Simbolismo dramático y literario.

Elementos emparentados con este espíritu *fin de siglo* y con la estética simbolista se hallan presentes, aunque con sentido y forma esencialmente distintos, en el *Cyrano* de nuestro tiempo: la versión post-teatral que, bajo el título *Cyrano Parfumé* (*Cyrano Perfumado* o *El perfume de Cyrano*), ha llevado a cabo el creador dramático Joseph-Angel.

3. Esta recreación post-teatral del *Cyrano* de Rostand se proyecta, con carácter selectivo, sobre algunos intensos momentos del drama francés. Así, sobre un total de cinco, Joseph-Angel se centra en el acto III y, dentro de éste, compuesto por trece escenas, el autor post-teatral elige con preferencia la VII<sup>a</sup>. El *Cyrano* post-teatral se corresponde de este modo con el verdadero corazón de la obra de Rostand, con su corazón compositivo, en perfecta consonancia con el elemento estético predominante en los versos que lo expresan: la aparición del término, con reiteración intensificadora, en la mencionada escena de Rostand, corrobora la categorización simbólica de este receptáculo de la pasión amorosa, elemento de primera importancia en el universo global constituido por la sensibilidad o mundo interior que la obra pretende recrear. De modo semejante, Joseph-Angel hará del corazón, como veremos, uno de los elementos estéticos más ricos de su obra<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Ello es así hasta el punto de que, en una edición futura de la obra, ésta quedará reducida únicamente al perfume de Cyrano, presentado –y comercializado– en frascos post-teatrales con forma de corazón. Prescindiendo así del papel, el autor proyecta la creación de un *solidrama*, cuya única didascalia –perfumada– alcanzará de este modo la categoría de texto dramático autónomo.

El conflicto del drama de Rostand se materializa, tan sutilmente como la estética teatral del autor francés lo requiere, en la escena aludida: el héroe puede gozar la pasión amorosa solamente en cuanto él suple al verdadero amante, por lo cual adoptará como definitivo, para toda su vida, este carácter diferido de su amor.

La noche se convierte así en requisito, aliado que permite la realización (al menos en un plano espiritual, tan real -dentro de la realidad simbolista- como el plano físico) del juego amoroso: "...*Porque en la noche que me escuda/ oso al fin ser 'yo mismo'...*" (III, VII<sup>a</sup>, 41)<sup>2</sup>.

4. Joseph-Angel titula su recreación de la obra de Rostand *Cyrano Parfumé*, en atención a la modalidad preferente de comunicación que inscribe en ella. El perfume se convierte en un elemento textual de primer orden, una didascalía que, situada en la posición central de la obra (en el corazón de la misma, un corazón de papel perfumado), incita al lector a poner en juego su olfato, sentido esencial para llevar a efecto la puesta en escena de la versión de Joseph-Angel.

En la hoja de cortesía del libro (página 1) hallamos impreso el subtítulo de la obra: *Duel amoureux entre Cyrano et Roxane (Duelo amoroso entre Cyrano y Roxana)*: con respecto al *Cyrano* de Rostand, más aún, con respecto al episodio central de éste (acto III, escena VII<sup>a</sup>), se produce un notable avance en la vía de la esencialización: Cristián, recipiendario directo del amor de Roxana, ha desaparecido; el juego amoroso se convierte en un íntimo combate de esgrima verbal entre Roxana y Cyrano, un intercambio dialéctico cuyas palabras transportan apasionados efluvios de amor y pretenden, como incorpóreos sables de esgrima, alcanzar el corazón del contrario.

A partir de aquí, el drama post-teatral se desarrolla simétricamente en tres actos o jornadas, cuyos respectivos títulos, intensamente connotadores y transidos de bellísimas significaciones, suponen una condensación, en otros tantos momentos, del conflicto amoroso.

5. El acto primero, titulado *Au coeur de la nuit... (En el corazón de la noche...)*, muestra la recurrencia del símbolo del corazón que, a su valor central en el autor francés, ha unido las referencias estéticas a la metáfora de la esgrima. Joseph-Angel otorga a la palabra *coeur* un valor disémico, propiciando una metafórica ruptura del sentido recto introducido por la sintaxis.

Sin embargo, la noche posee aquí un valor no menos importante. Ya en Rostand, como hemos visto, se convertía en el venturoso pretexto, contexto inexcusable preñado de simbología, para el encuentro amoroso. En la recreación de Joseph-Angel, la potencia evocadora de la noche resulta intensamente reforzada por la propia naturaleza de la escritura o creación post-teatral: la lectura debe realizarse con los ojos velados, apelando a códigos sensitivos diferentes al verbal: el alfabeto Braille, dispuesto en series de nueve letras en cada una de las tres páginas impares de este primer acto,

<sup>2</sup> Para las citas del texto de Rostand nos hemos decidido -fundados sobre todo en razones de disponibilidad para el lector- por una edición española, concretamente la publicada, con prólogo de Jesús Pardo, en Espasa-Calpe (Colección Austral, número 206, Madrid, 1993<sup>10</sup>). Formalizamos las referencias a este texto indicando en primer lugar (cardinales romanos) el acto, seguido (ordinales romanos) de la escena y, finalmente, del número de orden de las réplicas (arábigos).

impone al lector una lectura táctil, a través de cuyo ejercicio podrá sumirse más auténticamente en el drama del amante diferido.

Las páginas pares (4, 6 y 8), contrapunto olfativo de sus correlatos impares (que constituyen el texto principal, expresivo del conflicto), constituyen una extensión de la atmósfera olfativa (culminada en el pliegue/recipiente central) a los hábitos referencializadores del lector finisecular. Si, en su primera versión, el *Cyrano* post-teatral basaba mayoritariamente su juego comunicativo en la variación de perfumes reales, materialmente insertos en las páginas de la obra y correspondientes a cada uno de los personajes del drama, la nueva versión ofrece al receptor de este fin de siglo post-industrial, habituado a un refinamiento post-consumista que le es bien familiar, los significantes de códigos muy conocidos en una cultura que ha hecho de la publicidad un muestrario de marcas acreditadas, también en el ámbito -que aquí nos interesa- de la cosmética internacional. Dior, Chanel, Guerlain (acto I) y Lancôme, Hermès, Cacharel (acto III) constituyen de este modo eficaces contextualizaciones, insertas en el subconsciente del lector post-moderno, para la fusión de los dos aromas esenciales de la obra: "*Roxane eau de toilette*" y "*Cyrano eau de toilette*" (páginas 10 y 11), fundidos físicamente en el perfume real emanado del recipiente de la página central. El procedimiento compositivo, que dota así de una nueva funcionalidad a la palabra en la creación post-teatral, permite de este modo enfatizar el juego alternante del conflicto amoroso: los triángulos rectángulos compuestos por marcas de colonias del primer acto (páginas 4, 6 y 8), asentados sobre su base, simbolizan la entrega receptiva del corazón de Roxana, mientras los del acto tercero, posados de forma invertida sobre su vértice agudo, adoptan la actitud de iniciativa que corresponde al amor de Cyrano. Nueva cadena de signos para reforzar el conflicto "esgrímático" entre los dos amantes, que se funde entre las páginas centrales (10 y 11, flancos o ventrículos amorosos de ambos corazones) en la emanación del aroma único del amor: la rosa perfumada que destila la esencia aromática del amor de Cyrano.

6. El segundo acto constituye un díptico, al modo de los habituales en las artes plásticas, las cuales aportan así un primer nivel semiológico al entrecruzamiento de códigos que, siendo una constante en la creación post-teatral, alcanza en esta obra una de sus cimas. Las páginas internas (10 y 11), con sus corazones triangulares alusivos al arte de la perfumería, circundan -lo hemos visto- la acotación aromática a que alude el título del acto: *...Parfumée de jasmin...* (*...Perfumada de jazmín...*). Mientras, las páginas externas (9 y 12) presentan impresas las únicas réplicas, en sentido convencional, de toda la obra<sup>3</sup>. Estas réplicas, verbales, constituyen una muestra bien representativa de la cohesión estructural que anima el universo dramático post-teatral. La simetría preside la selección y disposición de las mismas, doce en total, distribuidas, en cada una de las páginas indicadas, en sendas series de seis, la mitad de las cuales pertenecen a Cyrano y la otra mitad, alternándose con aquellas, a Roxana. El geometrismo se refuerza por medio de la correspondencia de cada uno de los pares de réplicas (Cyrano/Roxana) con las posiciones del juego de esgrima, cuyas reproducciones icónicas son idénticas a las materializadas en las zonas de la pista de esgrima representada por el marcapági-

<sup>3</sup> Joseph-Angel ha mantenido la lengua francesa original para todos los elementos verbales de *Cyrano Parfumé*, razón por la cual aparecen también en francés las réplicas de las páginas 9 y 12. Nuestras referencias a las réplicas del texto post-teatral las formalizamos indicando, con ordinales arábigos, el número de orden que cada réplica guarda en el conjunto total de las nueve.

nas: saludo-ataque-descanso, continuadas, invertidas, en la segunda serie mediante la sucesión: descanso-ataque-saludo. La lógica formal del texto (de carácter complejo: verbal y plástico) del *Post-Cyrano* se manifiesta en alianza con una intensa condensación de los niveles significativos de la obra.

La traducción de las réplicas verbales correspondientes a la primera serie (réplicas 1ª a 6ª, página 9) es la siguiente:

*A) Posición de saludo:*

CYRANO.- "...Mas no sé qué me pasa, que parece / que por primera vez hablo esta noche" (III, VIIª, 39). "Aprovechemos / la ocasión que se ofrece... / de hablar sin ver" (III, VIIª, 31).

ROXANA.- "¡Sin vernos!" (III, VIIª, 32).

*B) Posición de ataque:*

CYRANO.- "¿No os parece / la ocasión deliciosa? No nos vemos: / sólo, en la oscuridad, adivinamos / que sois vos, que soy yo, que nos amamos... / Vos, si algo veis, es sólo la negrura / de mi capa..." (III, VIIª, 33).

ROXANA.- "Tomad" (V, VIª, 27).

*C) Posición de descanso:*

CYRANO.- "Temo que, en vana sutileza, / del amor verdadero se evapore / la esencia, la pureza!..." (III, VIIª, 55).

ROXANA.- "¡Oh! Leéis..." (V, VIª, 37). "(Cerrando los ojos.)" (III, Vª, 5).

Por su parte, la segunda serie ofrece las siguientes réplicas (7ª a 12ª, página 12):

*A) Posición de descanso:*

CYRANO.- "...Yo he sentido, / de ese balcón entre las verdes tramas, / de tu mano el temblor que ha descendido / del jazmín a lo largo de las ramas!" (III, VIIª, 61). "(...La hiedra trepa por el muro. El balcón está casi cubierto por las ramas de un jazmín, que se entrelazan en todas direcciones...)" (III, acotación inicial).

ROXANA.- "Esto es amor..." (III, VIIª, 60).

*B) Posición de ataque:*

CYRANO.- "Sólo una cosa os pido..." (III, VIIª, 63).

ROXANA.- "¡Dí!" (V, VIIª, 49).

*C) Posición de saludo:*

CYRANO.- "¡Un beso!" (III, VIIª, 66). "...Una comunión sellada encima / del cáliz de una flor; sublime forma / de saborear el alma a flor de labio / y aspirar del amor todo el aroma (...). Un subrayado de color de rosa / que al verbo amar añaden" (III, Xª, 6).

ROXANA.- "...De amor habladme" (III, Vª, 5).

Las réplicas de *Cyrano Parfumé* proceden, como se ve, de una selección, practicada por Joseph-Angel, entre unas pocas escenas fundamentales de la obra de Rostand. Dicha selección supone un proceso de esencialización, en el que Joseph-Angel prescindía de todo elemento anecdótico, secundario o exterior en sí mismo al desarrollo intrín-

seco del conflicto amoroso. Amparado en la oscuridad amiga de la noche, penetrados ambos por el sugerente perfume del jazmín, la pasión de Cyrano progresa en el amor por Roxana y habla a ésta de amor.

Consecuente con la salvadora estrategia de ciego simbolizada por el empleo del Braille en el primer acto, el héroe encomienda el logro de su felicidad a la complicidad apasionada de la noche ("*...En la noche que me escuda / oso al fin ser 'yo mismo'...*", III, VII<sup>a</sup>, 41). Tras la propuesta contenida en la posición de *saludo* (réplica 1<sup>a</sup>), la vagarosa insistencia contenida en el *ataque* (réplica 3<sup>a</sup>) halla de inmediato la recompensa de una prenda por parte de la amada. El presente de Roxana, un saquito perfumado, es, en realidad, el estuche de papiroflexia que ocupa la posición central en la disposición de la obra: se trata del perfume amoroso, físicamente incorporado como didascalia olfativa que exige, por lo mismo, una lectura aromática en la que convergen por igual el personaje que huele el saquito ofrecido por Roxana y el lector que tiene en sus manos esta obra que, en su núcleo esencial, debe ser leída olfativamente. Por una suerte de desdoblamiento referencial muy frecuente en el Post-teatro, obra y acotación coinciden, protagonista y receptor se superponen, interpretación y recepción se imbrican mutuamente: Roxana ofrece, en realidad, a Cyrano el propio *Cyrano Parfumé* que sostiene en ese momento, entre manos y pituitaria, el lector post-teatral.

Roxana pide que el presente sea abierto y *leído*, y el lector se sorprende al hallar ante sí, en forma de pápírico capullo que espera convertirse en fragante rosa, el recipiente aromático. Joseph-Angel ha configurado este motivo central de su obra bajo la forma de estuche de papiroflexia, que el lector abre al pasar la página, y que contiene físicamente un perfume real: *Cyrano eau de toilette*, de la marca comercial *Post-teatro*. El perfume, que el lector huele realmente, constituye una didascalia (volumétrica, aunque etérea) de carácter olfativo, que debe ser leída a través de la nariz, con lo que el acto de leer se identifica, en último término, con el acto de oler. El Post-teatro pone así en juego una faceta de la sensibilidad del espectador escasamente cultivada por la creación dramática tradicional: la transmisión de signos olfativos, cuyas huellas últimas en forma de sensaciones aromáticas estuvieron notablemente bien avenidas con la estética simbolista. Estampada en esta hoja/recipiente central se muestra la leyenda en la que sutilmente condensa el autor la naturaleza del proceso amoroso de Cyrano: "*Je vous aime, c'est-à-dire, je t'aime*" ("*Yo os amo, es decir, yo te amo*")<sup>4</sup>.

La pasión amorosa, cuya expresión ha sido tan eficazmente captada por el lector/espectador post-teatral merced a la acotación olfativa inserta en las páginas centrales, invade los corazones de los protagonistas en forma de exquisita alquimia cuya insustancialidad, tan próxima a los entes interiores que pueblan la sensibilidad simbolista, hace temer a Cyrano que pueda llegar a volatilizarse (réplica 5<sup>a</sup>). Roxana testimonia (réplica 6<sup>a</sup>) la impronta olfativa que, en lo exterior, adopta tal sentimiento, transmitiendo su temblor al jazmín que -más que toca- huele -estuche aromático- el emocionado amante (réplica 7<sup>a</sup>).

<sup>4</sup> En la edición española citada la referencia es: "*Yo os quiero, yo me abogo, yo sediento / estoy de tu hermosura... ¡Yo te amo!*" (III, VII<sup>a</sup>, 59).

Las siguientes réplicas desarrollan, en la apretada intensidad de su breve extensión, una sugestiva teoría del sentimiento amoroso, que halla su carácter más esencializado en el "*C'est?*" que el creador post-teatral ha tomado de la bella y penúltima acotación del drama de Rostand. La metaforización con que es apenas recubierta (réplica 11<sup>a</sup>) la indescriptible significación del beso, condensación última de la esencia amorosa, posee una serie paralela de referencias no verbales en el texto post-teatral: mientras la flor ha sido representada en el saquito perfumado y el corazón se torna símbolo recurrente a lo largo del texto, el enfático punto situado sobre la *i* del verbo *aimer* va a constituirse en materia dramática del acto siguiente.

Roxana descubre, ya en el acto IV de la obra de Rostand, que el auténtico mensaje-ro del amor no es la belleza física, sino la elocuencia. La palabra amorosa, cual la palabra apenas transmisora de las esencias interiores en la estética simbolista, es el verdadero germen de la pasión de amor. Instrumento imperfecto, sin embargo, para la expresión de la rica interioridad que encierra el ser humano, la eficacia de la palabra no depende tanto de su significado como de la sugestión que, en el alma, puede su significante despertar. El sentido de la elocuencia que pide Roxana enlaza con los valores auditivos de los términos, con las cualidades musicales y rítmicas de los mismos, con el poder sugeridor derivado de las connotaciones de los elementos verbales. Joseph-Angel ya había descubierto estos valores de la palabra en otras obras post-teatrales. En su *Berenice en clave de bla*, este sonido onomatopéyico llena de modo absoluto, si exceptuamos una única acotación gráfica en forma de silla, todo el texto de la obra. El juego teatral es un juego de formas y de relaciones, antes que una suma de significados.

Consecuente con este línea estético-ideológica, Roxana pide a Cyrano, simplemente, que le hable de amor...

7. El título del tercer acto es el tercio final del subtítulo general de la obra: ...*Cyrano confugue le verbe aimer* (...*Cyrano conjuga el verbo amar*).

Constituye la materialización del discurso amoroso, eminentemente fónico, con que Cyrano responde a la demanda que Roxana le ha formulado en el acto anterior. Frente al predominio de los elementos visuales y olfativos en los dos primeros actos, el carácter auditivo de las sensaciones puestas en juego resulta aquí diferenciador. Las páginas impares del tercer acto son la transcripción post-teatral de la melodía fónico-verbal en que consiste el amor de Cyrano. Si el beso, esencia del amor, era un punto rosa sobre la *i* del verbo *aimer*, el acto de amar consistirá en conjugar, de forma intemporal y, por lo mismo, eterna, el presente, pasado y futuro (páginas 13, 15 y 17) de este verbo. Las formas (en lengua francesa) que constituyen el texto de este tercer acto resultan parcialmente desverbalizadas, revestidas de significaciones que rebasan la semántica directa del término y confieren nuevos valores a las categorías gramaticales contenidas en los morfemas verbales. Juegan, en primer lugar, número y persona unidos, de forma que la selección personal (aparecen resaltadas las segundas) se une con la alternancia numérica (singular/plural) para expresar intuitiva y plásticamente el germen del conflicto dramático. La intensificación tipográfica pone así de relieve la variación gramatical con que Joseph-Angel simboliza la esencia del proceso amoroso: al *tu* desde el *vous* (efecto que ocupa, como sabemos, una posición central en el corazón perfumado del interior de la obra). Por su parte, el tiempo gramatical (presente, pasado, futuro) expresa, en su propia sucesión tripartita, el carácter de *proceso* implícito en la naturaleza pro-

gresiva de ese conflicto. La gramática post-teatral no siempre respeta las reglas morfo-sintácticas convencionales: la conjugación del verbo *amar* es, en el caso de Cyrano y Roxana, el desarrollo práctico del verbo *besar*.

La inmensa riqueza connotativa de este complejo morfológico-semántico resulta, además, considerablemente reforzada en el plano plástico-visual por la colocación de un pequeño corazón rosa sobre el punto de la *i*. El tratamiento de la grafía de la vocal *i*, mediante una suerte de letrismo caligráfico frecuente en la estética post-teatral, viene así a servir como elemento de conexión en la relación metonímica existente entre el *amar* y el *besar*.

Un nuevo plano de significación, ya presente en otros ámbitos de la obra, se une al conjunto de connotaciones que acaban de ser comentadas. Al apuntar en todas las direcciones de su gramática afectiva el arma que, para su conquista amorosa, Roxana le acaba de señalar, Cyrano practica, en realidad, una acepción metafórica del verbo español *esgrimir*, en cuyo origen etimológico (provenzal '*escremir*') se halla el sentido, hoy olvidado, de "practicar el juego de esgrima", en correspondencia con el valor que sí posee todavía el verbo francés *escrimer*. Mientras Cyrano conjuga el verbo *amar*, está practicando, cual diestro esgrimidor, el juego amoroso que consiste en tocar el corazón de su bella contendiente y que cierra, en la misma forma en que la abría, la perfecta estructuración compositiva de la obra.

Si amar era oler y la lectura podía ser olfativa, amar es también una suerte de esgrima, y practicar la esgrima es, ahora, escribir con el lápiz incorpóreo del florete sobre la página etérea de la atmósfera del amor. Escribir a punta de florete palabras perfumadas es practicar la elocuencia cautivadora que logra rendir el amor de Roxana.

El símbolo deparado por el arte de la esgrima recorre de esta manera toda la extensión de la obra, a través de su materialización externa en las zonas que el marcapáginas escalonado, cual pista para la evolución de los esgrimidores, añade al conjunto de la simbolización. Al *esgrimir* su amor a Roxana, Cyrano, maestro de esgrima, aparece también como maestro de elocuencia: el encuentro con su dicha le sucede cuando, por generosidad, sustituye a Cristián, atrasado discípulo que no logra aprender las reglas dialécticas del verbo amoroso.

8. La presentación externa del volumen de *Cyrano Parfumé* se ajusta a las características cualitativas comunes en la obra post-teatral. Joseph-Angel, que concibe el teatro como un fenómeno artístico de carácter general, inscribe sus creaciones en el marco de una justa relación -que no sumisión- con el resto de las artes. De este modo, cuida la edición de sus volúmenes de manera tal que éstos resultan, en sí mismos, verdaderas obras de arte de carácter volumétrico. La edición de sus obras completas, formada por treinta y tres bellos libros triangulares, constituye en su conjunto un objeto escultórico, compendio a la vez del total de su creación.

*Cyrano Parfumé* lleva en su portada la figura del corazón que, troquelada, servirá de símbolo interactivo en su relación con el lector. Éste debe abrir las dos mitades del corazón, representación de las dos hojas del balcón de Roxana, con cuya apertura se descorre el telón que da inicio a la puesta en escena post-teatral. El lector encuentra allí estampada la leyenda "*Je vous aime*", cuyo elemento central *vous* desaparece, sustituido por *t'*, cuando el receptor de la obra desplaza la lengüeta oculta bajo el corazón.



El título de la obra, *Cyrano Parfumé*, aparece caligrafiado de manera emblemática, uniendo, en su principio y en su final, artísticamente diseñadas, las grafías *C* y *E*, primera de *Cyrano* y última de *Roxane*, que se repiten luego en las réplicas del segundo acto.

En la última página el autor inserta un *mutis* gráfico, colofón temático y estético de la obra, bajo la forma de un incensario junto al que reza, a modo de logotipo, el siguiente mandato: "*No tire esta obra a la basura, incinérela en un incensario*". El lector, que ha sido protagonista activo de la puesta en escena aromática del *Cyrano*, debe cerrar él mismo la representación con un acto ceremonial cuyo mandato enlaza, en cuanto a la naturaleza post-consumista de su contexto de procedencia, con el universo constituido por las marcas de colonia inserta en los corazones. Del incensario, representado aquí con el adorno del corazón/balcón con que se abría el telón de la obra, surgirá la respuesta aromática del receptor, en forma de aplauso olfativo que respondiera a una comunicación teatral que, en lo esencial, ha sido olfativa también.

El autor completa la presentación artística de su volumen con el empleo de unas tintas cuyos colores son, en sí mismos, otros tantos símbolos intensamente connotadores del universo dramático de la obra: el verde que enmarca el balcón de Roxana, circundado por hiedra y jazmín, junto al rosa de los corazones situados, según la definición amorosa de Cyrano, sobre el punto de la *i* en el verbo *aimer*.

*Cyrano Parfumé* es obra concebida, lo hemos visto, como una representación dramática, una puesta en escena post-teatral que el lector protagoniza y controla activamente, abriendo y cerrando el proceso, y leyendo olfativamente, cual lo haría Cyrano, el perfume del corazón enamorado. Identificado así con el héroe, el lector necesita revestirse completamente de la indumentaria interpretativa del actor. El disfraz de nariz que acompaña el volumen no es solamente un elemento decorativo o simbólico más de la obra: el lector, que deberá colocar esta nariz sobre su faz para proceder a la lectura de este texto olfativo, quedará revestido así de la identidad de Cyrano, para quien la nariz no fue únicamente impedimento físico, sino también órgano indispensable para aspirar la fragancia del amor.

9. *Cyrano Parfumé* hace el número veinticinco de las obras de Joseph-Angel, concebidas por su autor como una totalidad, un único libro desarrollado a través de treinta y tres volúmenes (el tres, como sabemos, es el número simbólico del Post-teatro). Según explica Xavier L. Pol-lina<sup>3</sup>, la *Obra Completa* post-teatral está formada por el *Manifiesto del Post-teatro*, creado en papiroflexia, y por treinta y dos libros triangulares, piezas de un puzzle que una vez construido se convierte en la *macro-página* post-teatral.

Cada uno de estos volúmenes constituye el planteamiento de un problema de teoría dramática y, a la vez, una referencia a los principales momentos y creaciones de la historia universal del teatro. Si los referentes de la creación post-teatral se hallan, con preferencia, en la propia tradición dramática, las obras post-teatrales recorren temáticamente desde la tragedia griega hasta Brecht, desde el auto sacramental al drama romántico, desde Racine a Goldoni y desde Shakespeare a Strindberg. En este recorrido

<sup>3</sup> Véase su *Habemus Cyrano*, excelente artículo contiguo al nuestro.

por los géneros y figuras del teatro universal, *Cyrano Parfumé* dirige su atención al teatro finisecular, coincidente con la crisis de conciencia manifestada en la conjunción de la sensibilidad decadentista y el proceso de cambio de siglo, crisis que recubre en el tiempo el interesante momento dramático de la génesis de la teatralidad contemporánea en el cruce entre la estética naturalista y la aplicación dramática del Simbolismo.

La actividad recreadora que Joseph-Angel aplica a las grandes obras del teatro universal posee, en su resultado, un denominador común: la esencialización. El propio carácter de los signos post-teatrales, así como la incidencia en esquemas argumentales preexistentes, imponen un tratamiento economizador de los elementos dramáticos. El Post-teatro suele practicar una reducción en los personajes del drama recreado, una depuración de los elementos anecdóticos y accesorios al motivo central y una concentración de la tensión dramática en torno a un conflicto de carácter interior. Este es el efecto manifestado con la integración, en una sola frase, de los títulos que preceden a los tres actos de *Cyrano Parfumé*: "*Au coeur de la nuit parfumée du jasmin Cyrano conjugue le verbe aimer*" ("*En el corazón de la noche perfumada de jazmín Cyrano conjuga el verbo amar*")<sup>6</sup>. Esta leyenda resume en sí el núcleo temático y evolutivo del drama. El intenso conflicto del héroe resulta de esta forma enfatizado, resaltado y puesto de relieve merced a ese proceso de depuración de elementos exteriores y de concentración en la didascalia aromática del perfume. En consecuencia, toda la forma plástica de la obra destila, por un proceso de condensación, esta que constituye la esencia última del drama de Cyrano.

10. La creación post-teatral parte del cuestionamiento de la palabra como instrumento principal del lenguaje dramático, llevando a cabo una sustitución del elemento verbal por signos pertenecientes a códigos emparentados, sobre todo, con el campo de la plástica. Esta revolución anti-verbal afecta, no sólo a la eliminación de la palabra del texto principal o diálogo dramático, sino también al acto mismo de creación, llevado a cabo a través de procedimientos que ponen en juego toda la gama perceptiva del ser humano. Si en *Cyrano Parfumé* Joseph-Angel ha mantenido la presencia de texto verbal en el segundo acto de la obra, en atención a la virtualidad estética de la misma, el resto de ella incluye recursos expresivos de carácter gráfico-plástico, táctil y, sobre todo, olfativo. Esta diversificación signica afecta especialmente a las acotaciones o didascalias textuales, entre las que se cuentan las aromáticas (deben ser leídas con la nariz), objetuales (goma que envuelve el volumen, rosa de papiroflexia que contiene el aroma) y táctiles (signos del alfabeto Braille). El Post-teatro constituye, de esta forma, un nuevo modelo de texto dramático, un nuevo paradigma de código compositivo

<sup>6</sup> Nos parece significativo señalar, por lo que atañe a los parentescos simbolistas del *Cyrano* post-teatral, la proximidad existente entre el núcleo temático de esta obra y el universo poético contenido en los siguientes versos de Juan Ramón Jiménez:

MIRA, EL JAZMÍN VERDE Y BLANCO / YA VA AFINANDO SU AROMA, / ENTRE LA MARAÑA DE / SOMBRAS AZULES Y HOJAS. / (...)

TU CORAZÓN Y MI ALMA / YERRAN SOLOS POR LA SOMBRA / DE ESTA LARGA TARDE AZUL, / TARDE DOLIENTE DE AROMAS... /

Y YA ESTÁ HABLANDO EL JAZMÍN / CON TU ALMA... Y YA MIS HOJAS / ESTÁN DE PLATA, A LA LUZ / DE LA LUNA MELANCÓLICA.

(*Jardines lejanos*, 1903-1904, en *Segunda antología poética (1898-1918)*, Espasa-Calpe (Colección Austral, número 243), Madrid, 1992, pág. 97).

ofrecido al creador teatral como instrumento más acorde con la diversidad sensitiva del ser humano que la escritura tradicional.

Sin embargo, el tratamiento plural del lenguaje dramático no implica el desahucio de la palabra; antes bien, ésta queda incorporada al conjunto de los códigos expresivos, revestida ahora de una nueva funcionalidad, no exclusivista y sí relacionada con el proceso de esencialización implícito en la creación post-teatral.

Las doce réplicas verbales contenidas en el acto II de *Cyrano Parfumé* muestran el sentido de ese nuevo tratamiento del elemento verbal, especialmente si este tratamiento se contempla a partir del proceso de selección llevado a cabo por Joseph-Angel en el texto de Rostand. El dramaturgo post-teatral ha entresacado con libertad los breves fragmentos del texto originario que mejor se avenían con su propósito de presentación escueta e intensificadora del conflicto dramático. Las réplicas verbales formalizan el breve desarrollo del drama íntimo de Cyrano (desde la noche encubridora hasta el embrujo aromático y la posterior invitación a la dialéctica amorosa) en su dimensión de proceso temporal, a la vez que constituyen un contrapunto -acorde con la elocuencia que abre el corazón de Roxana- de carácter lingüístico a la intensa simbolización depurada por los signos olfativos y objetuales que les son simultáneos. Como el resto de los signos post-teatrales, también las palabras se revisten de numerosas connotaciones que las hacen intensamente simbolizadoras. Sirva como ejemplo la carga erótica implícita en la réplica anterior al clímax amoroso: "*Ouvrez... (fermant les yeux) et lissez*". El mantenimiento de la palabra en el *Cyrano* de Joseph-Angel aparece así teñido de la ideología profunda post-teatral: las réplicas son altamente simbólicas, esencializadoras; su contenido viene realizado por la acotación aromática, constituyendo un doble nivel de teatralidad asentado sobre el entrecruzamiento de códigos expresivos paralelos. La elocuencia del héroe post-teatral no es un mero ejercicio verbal: la elocuencia post-teatral es, antes que nada, simbólica y plástica.

Es más, Joseph-Angel ha situado en posición central las palabras que plasman la esencia del proceso que resume la pasión amorosa de Cyrano ("*Je vous aime, c'est-à-dire, je t'aime*"), estampadas por triplicado en la flor/corazón emanadora del aroma del amor. El héroe post-teatral evoluciona así desde la voluntaria ocultación amparada en la oscuridad de la noche hasta la intimidad de una relación verbal de carácter personal y directo. La palabra, elemento esencial en el juego amoroso de Cyrano, admite ser reconvertida en símbolo post-teatral.

Se cumple de este modo una paradoja expresiva, si se considera la importancia de la palabra en la estética simbolista, entre cuyos teóricos, Mallarmé y Wyzewa muestran preferencias por el drama leído, mientras Lugné-Poe y Maeterlinck acentúan el predominio de las palabras del poeta como elemento dramático fundamental. En efecto, Joseph-Angel muestra en esta obra la eficacia del modelo de texto post-teatral, capaz de reemplazar al lenguaje tradicional, formado únicamente por la palabra, incluso en el dominio estético en el que ésta alcanza su más elevada consideración. En *Cyrano Parfumé*, el grafismo post-teatral, la imagen, se igualan a la palabra en la consecución de la máxima aspiración comunicativa del Simbolismo: la expresión de los anhelos e interioridades del personaje. El Post-teatro deviene así, en virtud de su propia esencia, un lenguaje dramático sublimador del Simbolismo. Creando nuevos símbolos, no exclusivamente verbales, para establecer las relaciones o correspondencias entre sensaciones físicas y realidades interiores, el Post-teatro aparece como un *simbolismo sublimado*,

sustituto eficaz, tras un ciclo artístico de cien años, del movimiento estético que ocupó en su día el centro de la actividad creadora finisecular, en prefiguradora semejanza con la posición central detentada por el Post-teatro en este nuevo contexto artístico de nuestro fin de siglo.

11. Siendo en primer lugar un nuevo auxiliar para la creación dramática, el sentido del Post-teatro, como movimiento revolucionario de la vanguardia teatral, afecta mucho más profunda y extensamente a la naturaleza global del hecho dramático. Cada creación post-teatral constituye, en efecto, una representación en sí misma, una puesta en escena regida por las leyes de la post-teatralidad, que alteran las funciones tradicionales de los elementos implicados en la misma. El tipo de puesta en escena implícito en las creaciones post-teatrales se caracteriza en última instancia por la posibilidad de ser contemplada por un espectador individual, un receptor solitario de estas modalidades de comunicación dramática que pueden así ser denominadas *solidramas*<sup>7</sup>.

El modo de recepción es quizá, de entre los elementos del acto de comunicación post-teatral, aquel que presenta más evidentes diferencias con la obra dramática convencional. En *Cyrano Parfumé* la complejización del proceso receptivo es una constante implícita en la propia estética de la obra. Ésta, en su edición impresa, conforma un pequeño teatro de papel, cuya puerta queda abierta cuando el lector retira la faja elástica que lo recubre y cuyo telón se descorre cuando el lector/espectador abre las hojas del corazón/balcón de Roxana, y cuya función comienza cuando el lector activa por primera vez la alternancia del mecanismo que sustituye *vous* por *t'*. El receptor inicia de este modo una representación en la que él mismo es intérprete, asimilado al personaje de Cyrano por la identidad de la respuesta ante el mandato de Roxana: "*Ouvrez... et lisez*" (réplica 6<sup>a</sup>): al igual que el héroe, el lector/espectador/intérprete leerá aromáticamente la acotación olfativa inserta en el saquito de papiroflexia, aspirando el perfume de Cyrano; y, como éste, sentirá el trémolo adorado de la pasión de Roxana descender a través de las esencias del jazmín. El propio lector/espectador pondrá fin a la representación incinerando el libro/puesta en escena según el mandato inserto en la última página del mismo.

Las profundas relaciones significativas entre las categorías de lector/héroe, lectura/visualización de la puesta en escena y lectura/interpretación, configuran una modalidad de recepción diferida, refleja, en correspondencia con el carácter subsidiario de la respuesta amorosa obtenida por Cyrano, quien vive en realidad, de forma diferida, el reflejo del amor destinado a Cristián.

Se trata, además, de una puesta en escena interactiva, en la que el receptor, que es simultáneamente director, regidor, tramoyista, intérprete y espectador, puede intervenir y controlar el desarrollo de la representación.

Así pues, el receptor post-teatral participa en algún modo de las características y atribuciones del resto de los elementos humanos de la puesta en escena. El Post-teatro altera profundamente la retórica del hecho dramático en uno de los aspectos más impermeabilizados a las innovaciones en la creación tradicional.

<sup>7</sup> Xavier I. Pol-lina, *op. cit.*

12. Desde el punto de vista formal, *Cyrano Parfumé* está construido como un entramado de elementos intensamente relacionados entre sí merced a una compleja red de significaciones que se entrecruzan en direcciones múltiples. El Post-teatro, que muestra preferencia por los significantes de carácter gráfico-plástico para su comunicación dramática, recarga el contenido de aquellos con referencias que rebasan el plano meramente denotativo. Los signos de la creación post-teatral, procedentes en buena medida del ámbito comunicativo de la imagen, devienen *símbolos* post-teatrales en el contexto de la obra en la que se inscriben, en cuanto se cargan de diversas *connotaciones*, a veces coexistentes en un mismo significante, mediante las cuales resulta enriquecida la referencialidad de los mismos.

Estos signos intensamente connotadores, los símbolos post-teatrales, adquieren de esta manera una gran capacidad de sugerencia, un enorme poder evocador. En la portada de *Cyrano Parfumé* aparece una imagen en forma de corazón, con división bipartita, cuya figura troquelada reproduce el órgano de la afectividad. Enseguida el signo gráfico se convierte en símbolo de la pasión amorosa, revistiéndose de una significación frecuente en la tópica literaria. No obstante, sobrevienen de inmediato, como en cascada, nuevas significaciones que funcionan como otros tantos significados de ese nuevo significante constituido por el signo global primitivo (dibujo en forma corazonada más concepto de corazón humano). Al separar las dos mitades del mismo, el signo significará el balcón de Roxana, con las hojas laterales que lo velan. Pero, al mismo tiempo, halla un nuevo referente en el plano teatral, funcionando como un telón de boca, partido en su mitad, que al ser descornado por el lector/espectador introduce a éste en la puesta en escena de la que el libro viene a ser teatro de papel para uso individual. Finalmente, las palabras escritas en el interior del corazón/balcón/telón de boca (*"Je vous aime / Je t' aime"*) funcionan como dispositivo manual con el que el lector/director escénico/regidor controla el inicio de la representación. Es más, el símbolo del corazón adopta, en las páginas centrales, una segunda materialización objetual en el saquito de papiroflexia, corazón de la obra y prenda de la entrega de Roxana; que adquiere una connotación física al estar impregnado del perfume de Cyrano y al desplegarse en un movimiento que recuerda la apertura de la rosa. Por último, la capacidad connotadora se eleva hasta el infinito si reparamos en que el corazón es el símbolo post-teatral por excelencia: no en vano los volúmenes que componen la *Obra Completa* de Joseph-Angel tienen forma cardio-triangular y el *Manifiesto del Post-teatro* presenta la forma del corazón de Hamlet. El signo, convertido en símbolo, se torna intensamente connotador a través de múltiples planos y ámbitos de la creación post-teatral.

No es el único caso. El camino, de intensa complejidad conceptual, entre la imagen y su simbolización connotadora halla similares grados de eficaz realización en los elementos incorporados del arte de la esgrima: los floretes son lápices post-teatrales y fragmentos de la elocuencia amorosa con que Cyrano toca el corazón de Roxana; los espadachines son contendientes amorosos que adoptan posiciones reveladoras de otros tantos momentos de la dialéctica del corazón; sus caretas remiten a la complicidad venturosamente ciega de la noche, a la ocultación de Cyrano tras la figura de Cristián y, también, a la máscara eterna del arte teatral; el marcapáginas es la pista amorosa para la contienda dialéctico-aromática de los enamorados, pero también la escala por la que el amor de Cyrano progresa hasta el balcón de Roxana.

La complejización de las connotaciones simbolizadoras mediante elementos perceptivos de naturaleza aromática se completa con la imagen del incensario final, cuyo

humo, producto de la incineración de la representación de papel, funcionará como definitiva bajada de telón impregnada de evocaciones aromáticas. La goma que envuelve el volumen permitiendo la apertura de la sala post-teatral del *Cyrano*, y la nariz que debe colocarse realmente el espectador, funcionan también, en el contexto increíblemente rico de la obra, como símbolos post-teatrales.

Muchos de estos símbolos constituyen bellas metáforas no verbales. Así, el alfabeto Braille está empleado en razón de su proximidad semántica con la noche. Sin embargo, el proceso de simbolización afecta también, como hemos visto, al elemento verbal, materializado caligráficamente en las iniciales *C* y *E* que circundan el título de la obra.

Finalmente, la simetría compositiva se convierte, en sí misma, en uno de los más poderosos símbolos de la creación post-teatral, bien manifiesta en la estructura de *Cyrano Parfumé*, transida de la presencia cuasi mágica que el número tres adquiere en la obra de Joseph-Angel: distribución del conflicto en tres actos, díptico el segundo y trípticos los otros dos; presentación del alfabeto Braille en tres series de nueve (tres por tres) signos cada una. Al mismo orden de cosas corresponde la alternancia significativa entre páginas pares e impares, la inversión -utilizando el eje de simetría como espejo- del triángulo representado en las páginas pares, la inserción de hojas de cortesía al principio y al final del libro.

El valor último de este simbolismo post-teatral se corresponde con una innegable capacidad de evocación, de remitir indirectamente a la interioridad más recóndita de la sensibilidad humana. Al igual que la estética simbolista del pasado siglo, el Post-teatro de hoy concede una importancia fundamental a la percepción humana y a todo el abanico de sensaciones que la componen. Superando el carácter audiófilo-verbal de la creación dramática tradicional, el Post-teatro pone en juego toda la gama sensorio-perceptiva del espectador. En *Cyrano Parfumé* esta estimulación sensorial va desde la implicación negativa del sentido de la vista y la afirmación del tacto (acto I), pasando por el requerimiento del sentido del olfato (acto II, y, en general, toda la obra), hasta el predominio de la sensación auditiva en el especial tratamiento del elemento verbal que supone el acto III.

Sin embargo, el simbolismo post-teatral, a diferencia de la escuela simbolista de la pasada centuria, prescinde casi enteramente de los símbolos sentimentales, mostrando una preferencia exclusivista por los símbolos de carácter intelectual. Lo que el simbolismo post-teatral estimula no son las fibras afectivas del espectador, con la consiguiente activación de la gama de emociones que van de la risa al llanto. Se trata, por el contrario, de una estimulación de las reacciones mentales del receptor, cuyas capacidades de raciocinio, discernimiento e identificación son constantemente puestas en juego por la compleja red de asociaciones implícita en la simbolización post-teatral. Construido fundamentalmente a partir de la imagen, relacionado estrechamente con el ámbito de las artes plásticas y ocupado sobre todo en la recreación de las grandes figuras y momentos de la tradición dramática, el universo temático y compositivo post-teatral adquiere un componente marcadamente *textual*, intensamente formal, en torno a unos referentes intraartísticos, en la línea creativa que caracteriza a la *post-modernidad*.

13. Históricamente, el Simbolismo supone la más importante condensación y manifestación artística de las corrientes idealistas surgidas del complejo fenómeno del Prerromanticismo. La reflexión teórica simbolista, desplegada inicialmente sobre todo en el

ámbito de la creación poética, se había centrado en el tratamiento de las calidades musicales de la palabra. El Simbolismo, cuyo primer manifiesto fue publicado por Moréas en 1886, concibe el lenguaje artístico como sistema de signos capaces de configurar *sugestiones* por medio de correspondencias entre las diversas percepciones sensoriales, sugerencias que en último término debían revelar la verdadera y profunda esencia del alma humana. Evitando nombrar directamente las realidades aludidas, el lenguaje artístico debe sugerir, evocar, de manera que se logre la expresión de un estado de alma, la inasible manifestación externa de la Idea. En este sentido, Yeats pone de relieve el valor poético de los símbolos (practicando una división de estos en emocionales e intelectuales), así como la capacidad evocadora que poseen, en el plano emotivo, las sensaciones humanas. Crear era según Baudelaire remontarse a la unidad secreta y original del alma, en la cual se corresponden perfumes, colores y sonidos como ecos lejanos en una tiniebla común. Para ello, el lenguaje artístico debe fundarse en valores y relaciones simbólicos, un entretejido de símbolos, camino único hacia lo inefable, capaces de encerrar en sí un estado de alma.

En el campo del teatro, el Simbolismo ofrece una teorización notablemente bien determinada, en correspondencia con una praxis que cuenta entre sus creadores a dramaturgos de la talla de Maeterlinck, Hauptmann, Strindberg o el último Ibsen.

La teatralidad simbolista ha sido bien codificada, en sus aspectos fundamentales, por Ángel Berenguer en un estudio, cuyas líneas seguimos en este punto, en el que señala como principio fundamental de la creación teatral simbolista el propósito de producir un espectáculo vital sobre el escenario, espectáculo que no es como la vida, sino otra vida en sí mismo, construida desde el interior del sujeto y según las reglas de esa interioridad. A partir de este principio, la teatralidad simbolista perseguirá sobre todo la expresión de la visión interior del dramaturgo, realizando una fusión entre ésta y la expresión de su figuración externa; la acción dramática deberá ser manifestada a través de un conflicto interior; el lenguaje dramático admitirá elementos expresivos procedentes de otras artes y de la tradición teatral anterior; será revisada, por último, la función del actor, cuya personalidad física amenaza la esencia del personaje, por lo que se propone el concepto de marioneta como modelo ideal interpretativo, en tanto que nexo más objetivo y neutro entre interioridad del creador y sujeto receptor<sup>8</sup>.

Son rasgos, todos ellos, de evidente pertinencia en el *Cyrano* de Joseph-Angel y, en general, caracterizadores de buena parte de la teatralidad post-teatral. El empleo y valor de los abundantes símbolos contenidos en esta obra ha sido puesto de relieve en los párrafos precedentes. El concepto de puesta en escena y de comunicación dramática post-teatrales mantiene, además, notables semejanzas con la teorización llevada a cabo por el director británico Edward Gordon Craig, quien propone el concepto de supermarioneta como elemento central a partir del cual se des-realiza y esencializa la representación, permitiendo así la aproximación a lo más recóndito del alma. A *Cyrano Parfumé* convienen con toda propiedad las siguientes palabras, en las que Craig caracteriza la estética simbolista:

<sup>8</sup> Ángel Berenguer, "Teatro y subteatro en Federico García Lorca", en AA.VV., *Federico García Lorca. Perfiles críticos*, Kassel, Edition Reichenberger, 1992, págs. 1-17.

"El simbolismo se encuentra en las raíces, no sólo del arte, sino de la vida misma; es sólo por medio de símbolos como la vida se vuelve posible y los utilizamos siempre (...). Es la esencia verdadera del teatro, si queremos incluir el arte del teatro entre las artes superiores."<sup>9</sup>

14. La crítica contemporánea ha venido estableciendo, como estructura global plenamente vigente en el campo del arte occidental, el concepto de Modernidad en cuanto "proceso cultural revolucionario completo, argumentable y describible, que nace fundamentalmente en la segunda mitad del XVIII y concluye con la guerra civil española, y mundial en sentido propiamente europeo"<sup>10</sup>. Este "sistema artístico-cultural europeo", gestado en el contexto prerromántico, experimenta un primer momento de crisis, dentro aún del siglo XIX, producido por la aparición del pensamiento positivista, que determina una suerte de dualismo posterior: la configuración de las tendencias generales de Idealismo y Positivismo como procesos paralelos, de amplia perduración. La pervivencia de los elementos románticos en el proceso cultural del Idealismo se materializó, en el arte, a través de los movimientos estéticos del Impresionismo y del Simbolismo, cuyo desarrollo se ve envuelto en el complejo fenómeno general conocido como *crisis de fin de siglo*.

El Simbolismo, de especial fertilidad en los campos literario y teatral, se convierte en un gran movimiento, mantenedor de una relación dialéctica con la línea de pensamiento positivista y, sobre todo, con una de sus más precisas materializaciones: el Naturalismo de Émile Zola. Emparentado, en la creación poética de los grandes maestros (Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé), con el parnasianismo francés, el Simbolismo guarda relación con otras manifestaciones del Idealismo en los años del cambio de siglo, hasta el punto de mantener una clara relación genética con el Decadentismo, en cuya atmósfera o clima espiritual -bienavenido con el espíritu del cambio de centuria- comienza a germinar.

Hasta 1885, año en que un artículo de Jean Moréas traslada el criterio diferenciador desde lo *decadente* a lo *simbólico*, provocando así el cisma simbolista en el seno del Decadentismo francés, éste había constituido una especie de clima cultural, de nueva sensibilidad, cuyas notas caracterizadoras coinciden, en el campo de la creación artística, con un esteticismo redentor en sí mismo de las impurezas del contacto con la vida, una preferencia por nuevas tonalidades expresadas a base de matices, unas formalizaciones movedizas y vagarosas, una búsqueda de las melodías que transparentan la esencia del alma humana y una querencia hacia héroes que pagan gustosamente, con la derrota o la muerte, el lujoso precio de haber experimentado los grandes ideales y pasiones. Antes de la eclosión secesionista del Simbolismo, el Decadentismo se presenta así como una forma de mentalidad acorde con la manifestación, en el ámbito espiritual, de la crisis de fin de siglo. En ese contexto, pensamos, debe ser contemplada la creación por Rostand de su *Cyrano*, drama cuyas características formales y cuya sensibilidad responden, en gran medida, a las notas caracterizadores del espíritu decadente.

<sup>9</sup> Edward Gordon Craig, *El Arte del Teatro*, México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura / UNAM, Grupo Editorial Gaceta, S. A. de C. V., 1987, pág. 285.

<sup>10</sup> Pedro Aullón de Haro, *La poesía en el siglo XX (Hasta 1939)*, Madrid, Taurus, Historia crítica de la Literatura Hispánica, número 20. A la excelente introducción de esta obra pertenecen las citas que siguen inmediatamente.



La figura de Cyrano llega a ser la de un representante popular del *fin de siglo*, en la que se funden los motivos más relevantes de las tendencias culturales idealistas que confluyen en esos años, revestida de un decadentismo que se revela en su amor por el ademán, la contradicción permanente de su vida, su continuo afán de representación y su purificación en la derrota. Cien años después, en otro final de siglo -este nuestro- Joseph-Angel inscribe su recreación del *Cyrano* en el seno de otra categoría espiritual -la *Post-modernidad*- íntimamente relacionada con el nuevo proceso final de centuria.

En la dualización producida en el sistema artístico de la Modernidad con la aparición de los positivismos se halla el origen de una doble vía que se ofrece al creador para el ejercicio de su expresión artística. Ángel Berenguer ha sistematizado la configuración de esa dicotomía remitiéndola al campo de la creación teatral, ámbito en donde el investigador reconoce la existencia y funcionamiento de dos tendencias estéticas, que en términos generales adscribe al *yo* individual del creador y al *entorno* o conciencia colectiva de la que aquel participa<sup>11</sup>.

El advenimiento de las vanguardias (cuya explosión hay que considerar -salvo en el caso del expresionismo- en la vía de la creación del *yo*, y que supone la segunda gran falla en el sistema de la Modernidad, ahora con un carácter de revolución artístico-cultural acelerada y violenta), otorga a la segunda etapa del proceso un componente de obligatoriedad en la búsqueda de la innovación como fin en sí mismo. Pretensión que conduciría, en último término, al agotamiento del ciclo en una fase terminal que, a partir de los años setenta, comienza a manifestar los rasgos propios del fenómeno que hoy empieza a conocerse bajo el término de *Post-modernidad*.

15. Una de las características más propiamente definidoras del Post-teatro es su decidida voluntad de situarse incansablemente en las lindes del *futuro* teatral. Hija fiel de su tiempo, la vanguardia post-teatral cumple con su condición de avanzada, en la creación y en la investigación dramáticas, de modo especial a través de sus relaciones con la *Post-modernidad*.

El término designa, en este último cuarto del milenio, más que una tendencia o movimiento artístico, una categoría espiritual. El fenómeno, carente aún de estudios globalmente configuradores del mismo y capaces de dotarle de una caracterización definitiva, cuenta sin embargo con una bibliografía cada vez más amplia, constituida por aproximaciones específicas que, en conjunto, van cercando progresivamente el ámbito de su origen y naturaleza. La génesis de la *Post-modernidad* ha conocido un primer nivel de formulaciones que, inspiradas en concepciones próximas a la dialéctica histórica, vinculan el fenómeno con las manifestaciones socioeconómicas del capitalismo avanzado o post-capitalismo. Más que una opción estilística, la *Post-modernidad* es una categoría epistemológico-cultural que surge de los procesos que, en todos los órdenes de la vida y del pensamiento, caracterizan a las sociedades y grupos que, habiendo completado el ciclo del capitalismo productivo, se sitúan en el ocaso de nuestra centuria en las etapas terminales de dicho ciclo. Oficialización de la vanguardia

<sup>11</sup> Véase Ángel Berenguer, "El cuerpo humano como imagen dinámica de representación en el escenario", en *Teoría y crítica del teatro (Estudios sobre teoría y crítica teatral)*, Servicio de Publicaciones, Universidad de Alcalá de Henares, 1991, págs. 11-26.

artística, con el consiguiente nivel de deshumanización en el ámbito de la cultura y de agotamiento del propio vanguardismo cultural; aparición y desarrollo de los soportes informáticos y audiovisuales; surgimiento de fenómenos sociales tan impactantes como la era post-nuclear, la revolución genética o el derrumbe del marxismo como forma directa de ejercicio del poder; el difícil mantenimiento de la oferta de bienes ante una demanda cuyos sujetos potenciales, en las sociedades occidentales, ha entrado de lleno en las etapas del post-consumismo; son, a grandes rasgos, factores que explican y, a la vez, caracterizan el todavía difuso perfil del fenómeno de la *Post-modernidad*.

En un segundo nivel de análisis, el advenimiento de lo post-moderno se relaciona con el final constatado de la Modernidad histórica. Ésta había hecho del movimiento progresivo continuado, del cambio hacia adelante, la principal razón de ser de la creación artística, que se imponía al individuo como una necesidad fuera de la cual no hallaba sentido ningún acto creador que aspirara a diferenciarse del arte tradicional. La originalidad y la novedad, convertidas en máximas inexcusables de la condición de *moderna* para cualquier manifestación artística, debían abocar a la vanguardia histórica a un punto de natural agotamiento y futuro imposible. Ante esta realidad, la *Post-modernidad* surge como un intento de síntesis, consistente en la recuperación libre de formas y temas de la tradición anterior, y en la integración de los mismos en un conjunto que dé cabida también a los logros de la Modernidad, y de cuyo seno pueda el artista extraer libremente los universos y formalizaciones artísticos más acordes con su sensibilidad personal. El nuevo concepto de originalidad, que afecta ahora al acto de selección de elementos tradicionales y/o vanguardistas, libera al artista de la obligación de ser vanguardista o moderno a toda costa, permitiéndole elegir caminos creadores capaces de paliar las adversas condiciones derivadas del post-consumismo y de la deshumanización emergentes del capitalismo degradado.

La inclusión, en el seno de la creación post-moderna, de elementos de la tradición artística anterior a la vanguardia, se presenta así como un intento de rehumanización llevada a cabo por el artista desde su propia condición de creador. Éste, ante una realidad que se presenta en sí misma desordenada y plural, cambia su anterior propósito de subversión por el intento de dominar la confusión ya existente practicando una ordenación, de carácter artístico, de esa realidad, a través de la configuración de un orden estético capaz de integrar las diversas tradiciones y experiencias.

La preeminencia de este orden artístico es el núcleo epistemológico que explica, en última instancia, los principales rasgos externos de la actividad creadora de la *Post-modernidad*. La intranscendencia y ahistoricidad de estas creaciones, su vinculación a las esferas lúdicas y de gusto personal del artista, así como el carácter marcadamente *textual* de las mismas, son en definitiva procesos que se resumen en un factor estético común: el carácter intra-artístico de la actividad creadora, la sustitución de los referentes externos por universos pertenecientes a la propia tradición estética, la reversión del arte sobre sí mismo y su autocomplacencia en convertirse en tema de su propia actividad. Los procesos de revisión, adaptación y recreación de motivos y lenguajes anteriores se multiplican, convirtiendo el arte post-moderno en una reflexión sobre el arte, esto es, un metalenguaje.

16. Como si la realidad cronológica de lo finisecular se impusiera ineludible sobre la mente y la creación contemporáneos, acabando de cerrar un periplo que revierte sobre sí mismo, los años finales de este siglo XX parecen reflejarse en los que, a finales del

XIX, supusieron el inicio de unos procesos artísticos que hoy parecen haber llegado a su final. Agotada la Modernidad, a la que habían impulsado los movimientos estéticos de los últimos decenios de la pasada centuria, la *Post-modernidad* recupera ahora formas y temas que estuvieron en su momento al servicio de aquel impulso, junto a elementos clásicos más o menos abandonados por la implacable actitud progresiva de la misma. Liberadas las ataduras de una irrenunciable marcha hacia adelante, el espíritu finisecular retorna ataviado con un aura de sensibilidad cuyo leve tono decadentista rememora aquel otro Decadentismo cien años anterior.

Si el texto de Rostand coincidía -al menos, cronológicamente- con la atmósfera intelectual y con la sensibilidad que sirvieron de caldo de cultivo a la Modernidad, la creación de Joseph-Angel coincide con un momento de las artes y del pensamiento que guarda semejanzas *-finisecularidad-* con aquel otro momento. Entre ambos, la Modernidad ha dejado una estela de hallazgos irrenunciables para el creador del futuro, pero, cumplido su ciclo por agotamiento, deja ahora en libertad al artista del nuevo milenio para explorar y afianzar la conquista de nuevos lenguajes artísticos. Entre estos, el Post-teatro, que parte del reconocimiento de la tradición y de la vanguardia dramáticas, se perfila, sin embargo y por lo mismo, como el lenguaje teatral del futuro.

Un ciclo completo se ha consumado: la Post-Modernidad se conecta de este modo con los inicios del movimiento al que viene a suceder. Joseph-Angel puede, en legítima coherencia con el clima estético de su fin de siglo, enlazar con el fin de siglo de Rostand. Éste abría la Modernidad; aquel contempla, desde la Post-modernidad, el final de aquella etapa. Quedan, sin embargo, los hallazgos irrenunciables de cien años de innovación y progreso. Las vanguardias históricas han dejado su semilla. La post-vanguardia debe emprender su camino recogiendo los logros de aquellas y recuperando, al tiempo, con mirada histórica comprensiva, los frutos de otras etapas anteriores. Síntesis e integración que ahora se inclinan, en esta suerte de decadentismo económico y social que nos asiste, por los elementos finiseculares que ya habían caracterizado, cien años antes, otro momento en cierto modo similar.

17. El cine, manifestación artística especialmente tocada -en razón de la fuerte impronta consumista de su producción y recepción- por el aura de la *Post-modernidad*, vuelve como nunca sus ojos lenticulares al mundo del arte, en voraz demanda de motivos que renueven las fuentes agotadas de una originalidad cada vez más difícil. Los clásicos retornan así, reinterpretados desde la sensibilidad de hoy, a los escenarios de celuloide de estos sucedáneos del teatro que son las salas de proyección.

En este contexto, Cyrano ha vuelto a convertirse en héroe de masas, cien años después, a través del film que ha dirigido el cineasta Jean-Paul Rappeneau. Su *Cyrano de Bergerac* ha conectado, es evidente, con la sensibilidad del espectador de hoy. Gérard Depardieu ha conseguido transmitimos, junto al inevitable carácter entre santuario y arqueológico que caracteriza a buena parte del cine actual, los más atractivos matices de un personaje tocado a la vez por el genio, la ternura y un leve humorismo que apenas deja rezumar su amargura íntima. No es de extrañar que, desde su estreno en 1990, la película haya cosechado un amplio palmarés de premios y distinciones.

Junto a esta versión multitudinaria, colectiva, deparada por el cinematógrafo, nuestro fin de siglo recupera la figura de *Cyrano*, también, gracias a la recreación post-teatral llevada a cabo por Joseph-Angel.

Su lectura, olfativa y esencializada, del tema creado por Rostand, constituye, a diferencia del film, un acto cultural y poético de carácter íntimo, personal, a medida de la sensibilidad individual del espectador post-moderno. Joseph-Angel nos ofrece así la maravillosa experiencia de una puesta en escena solitaria, a gusto del receptor de nuestro tiempo, realizada, sin embargo, desde la propia especificidad de la estética que preside toda su obra, desde la línea de la propia teatralidad (post-teatralidad) post-teatral.